

Urte Undine Frömming, Mimesis und Camouflage. Die Arbeiten von Desiree Palmen im Kontext der Visuellen Anthropologie

Die niederländische Künstlerin Desiree Palmen arbeitet mit Techniken der Camouflage.<sup>1</sup> Sie fotografiert bestimmte urbane Orte, Landschaften oder Szenarien und malt die entstandenen Bilder per Hand, vorwiegend mit Acrylfarben, auf einen Anzug. Anschließend fotografiert und filmt sie Modelle in diesen Tarnanzügen an den Orten, an denen die ursprünglichen Fotografien entstanden sind. Ziel dabei ist, dass das Modell so gut wie möglich visuell mit dem Ort verschmilzt. In ihrer Jerusalem-Reihe *Old City Suit*<sup>1</sup> versteckt Desiree Palmen beispielsweise Passanten mitten in den gepflasterten Gassen Jerusalems, indem sie ihnen Tarnanzüge anzieht, die Pflastersteine täuschend echt imitieren. Anschließend dokumentiert sie die nicht-inszenierten spontanen Straßenszenen sowie die Reaktion der Passanten fotografisch und mittels Videoaufnahmen.<sup>2</sup> Ihre Kameras werden dabei auf einer Überwachungskamera positioniert und erzeugen neue „Bilder der Überwachung“, die sozusagen das Austricksen der Überwachung beobachten.<sup>3</sup>

Palmen beobachtet das Machtgefälle zwischen staatlicher Überwachung (immanenter Sanktion) und den sich dieser Macht (mittels Tarnung) entziehenden Subjekten. Mit ihren Camouflage-Anzügen zeigt sie das Unbehagen der Menschen an den durch sie selbst mitkontrollierten Praktiken der Überwachung und an den kulturell überlieferten, täglich in der Praxis neu ‚aufgeführten‘ Verhaltenscodices. Michel de Certeau beschreibt die geschickten „Finten“ und Praktiken der Umgehung von Kontrolle, die kleinen alltäglichen Beispiele für das Unterlaufen von Fremdbestimmung, ein kreatives Agieren und Gebrauchen oder „Wildern“, statt passivem Konsum und Anpassung.<sup>4</sup> In Palmens Kunst ist das Subjekt sozusagen auf Tauchstation – komplett verhüllt in einer Schein-Anpassung oder aber wegretuschiert und damit unsichtbar ermächtigt zu all den Handlungen, die aus der körperlosen Unsichtbarkeit heraus möglich sind. Insofern ist diese Form der „Antidisziplin“<sup>5</sup> auch eine Verweigerung von Mimesis.

1 / Eine Sammlung aller Arbeiten ist zu sehen unter: <http://www.desireepalmen.nl>. Ich danke Desiree Palmen für die Erteilung der Bildrechte und die konstruktive Zusammenarbeit an diesem Artikel. Zur Camouflage vgl. Roy R. Behrens: *False Colors: Art, Design, and Modern Camouflage*, Iowa 2002 und Guy Hartcup: *Camouflage. A History of Concealment and Deception in War*, New York 1980. Andere Camouflage-Künstler sind z.B. Harvey Oppenorth, der sich in seiner Werkserie *Museum Camouflage* (1998 bis 2001) vor berühmten Meisterwerken in Museen fotografiert, um vor Ort mit diesen zu verschmelzen; Laurant La Gamba, der in *Supermarket* (2002) Käufer mit Produkten eins werden lässt oder Adelle Lutz, die „Urban Camouflage“-Kostüme für David Byrnes Film *True Stories* von 1986 entwarf. Für weitere Beispiele vgl. Hardy Blechman: *Disruptive Pattern Material. An Encyclopedia of Camouflage in Nature, Warfare and Culture*, London 2004 und Maite Méndez Baiges (Hg.): *Camuflajes*, Kat., Madrid 2009.

2 / *Old City Suit*, Regie: Desiree Palmen, NL 2007, 10 min., DVD Pal 4:3 stereo.

3 / Dietmar Kammerer: *Bilder der Überwachung*, Frankfurt a. M. 2008.

4 / Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 293f.

In ihrem Projekt für die Biennale Venedig 2005 benutzt Palmen ein „Dummy-Child“, eine stoffliche Nachbildung des Körpers eines Kindes, die an einem Anzug festgenäht ist, so dass es aussieht als würde sich ein Kind an das Bein des Vaters klammern.<sup>2</sup> Einem kinderlosen Erwachsenen wird der gesellschaftliche Anschein gegeben, zur Gruppe der Eltern zu gehören, doch die nachgeahmte, nur simulierte Elternschaft kann jederzeit wieder ‚abgelegt‘ werden.

Die Bilder lassen Freiraum zum Phantasieren über die eigentlichen Sehnsüchte des (Auf-)Begehrens. Was bleibt, wenn kulturelle und staatliche Überwachung durch gelungene Schein-Mimikry überwunden ist? Was sind die Wünsche des urbanen, transnationalen Subjekts? Die Arbeiten stellen die anthropologische Frage nach dem freien Bewegen und Handeln menschlicher Körper unter der Bedingung allgegenwärtiger Überwachung, vor allem der selbst auferlegten. So zeigt das Bild *Parc Bench* (2001)<sup>3</sup> ein sich küssendes Liebespaar auf einer Parkbank; die Köpfe sind im Blätterdickicht des Hintergrunds nicht mehr zu sehen, die Körper scheinen miteinander und mit den Verstrebungen der Bank verschmolzen.

Die Fotografien von Palmen sind zum einen ein mimetischer Prozess zum Zweck der Provokation (Venedig-Reihe), zum anderen Camouflage-Praktik mit dem Ziel der Flucht vor Überwachung von geforderter Mimesis. Dabei teilt ihr Verfahren durchaus Merkmale der klassischen Methode der Visuellen Anthropologie, nämlich der teilnehmenden Beobachtung mit der Kamera – jedoch mit einem über die Arbeitsweise des ci-

1 Desiree Palmen, *Street Surveillance Camera Project / Old City Suit: Police Camera in Christian Quarter – Nun*, Jerusalem 2006



5 / Ebd., S. 16.





*néma verité* hinausgehenden, experimentellen Anspruch. Im Fokus der Visuellen Anthropologie standen bisher Fragen nach der (Selbst- und) Fremdrepräsentation

von Gesellschaft, der Authentizität, der Subjektivität und Objektivität. Im weitesten Sinne ging es also um die Frage nach der Darstellung fremder Kulturinhalte durch EthnologInnen, wobei der materiellen Kultur, ihren Bräuchen, Werten und Praktiken des Zusammenlebens in den Anfängen der Visuellen Anthropologie, und allgemein der ethnologischen Forschung, die größte Bedeutung beigemessen wurde. In den letzten Jahren sind vermehrt Fragen nach der Untersuchung und Darstellung komplexer unsichtbarer Aspekte von Kultur und deren Theorie sowie die Aufdeckung transkultureller Phänomene in den Vordergrund der Diskussion getreten.<sup>6</sup> Ein Beispiel für Desiree Palmens Thematisierung von Kolonialgeschichte soll dies deutlich machen.

In ihrer Reihe, die im Auftrag des Ethnologischen Museums in Leiden im Jahr 2009 erstellt wurde, thematisiert Palmen die Praxis der kolonialgeschichtlich geprägten ethnologischen Sammlung, Ausstellung und Lagerung von Kulturgütern aus den niederländischen Kolonien, insbesondere Indonesiens.<sup>4, 5</sup> Teils geraubte, teils erworbene Objekte lagern zu 90 Prozent in für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen Hallen und warten auf spezielle Ausstellungen oder bleiben für immer im Lager.

Palmen entwarf für diese Arbeit, welche in den Lagerräumen des Ethnologischen Museums entstand, Tarnanzüge für Museumsangestellte in Anlehnung an die Sammlungsobjekte und Lagerregale des Museums. Die Arbeit macht deutlich, wie gut anhand einer visuallanthropologisch orientierten Methodik ein ganzer Diskurs – hier der fragwürdigen Geschichte der Museumspraktiken seit Beginn der Kolonialzeit – zusammengefasst werden kann.

3 *Park Bench – Couple*, Rotterdam 2001



6 / Vgl. Lucien Taylor: „Visualizing Theory“, in: *Selected Essays from V.A.R.*, New York 1994 und Peter Crawford / Metje Postma:



4 *Untitled/Mask*, Leiden, National Museum of Ethnology, 2009



5 *Untitled/Kalimantan Figure*, Leiden, National Museum of Ethnology, 2009



Die Anzüge referieren auf Aneignungspraktiken von fremder Kultur, indem sie das Verschwinden auf der einen Seite und den Wunsch nach Einverleibung auf der anderen Seite als okzidentales Dilemma der kolonialetnografischen Sammlungen thematisieren. Die Praxis der Kolonialfotografie, die auch zur Erzeugung von vermeintlichen ‚Wundern‘ und damit zur Machtausübung benutzt wurde,<sup>7</sup> kehrt sich in Palmens Fotografien um. Die in den Camouflage-Anzügen steckenden

*Reflecting Visual Ethnography – Using the Camera in Anthropological Fieldwork*, Leiden 2006 und Wilma Kiener: *Die Kunst des Erzählens: Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, Konstanz 1999.  
<sup>7</sup> / Heike Behrend / Tobias Wendl: „Snap me one! Studiofotografien in Afrika“, in: *Bil-*



Museumsangestellten gehen in Palmens Arbeit über in die von ihnen verwahrten Objekte, verschmelzen mit den fremden Zeichen, werden förmlich besessen von indonesischen Masken, Kriegsschilden, Statuen und anderen Kultobjekten und machen damit die ‚toten‘ Objekte sozusagen lebendig. Desiree Palmen selbst sagt zu ihrer Arbeit für das Ethnologische Museum:

„In my photo works exotic figures and objects that are stored thus normally hardly visible for museum visitors seem to take possession of the figure (museum personnel) and literally become alive through the person that takes care for the imported goods now.“<sup>8</sup>

Die Arbeit, in Form einer Mimikry an das Fremde, ist nur denkbar vor dem Hintergrund des auch in Museen geschärften Bewusstseins, dass an den heutigen ethnologischen Museumsbeständen nicht mehr vorrangig die Sammlungsobjekte von Bedeutung sind, sondern der geschichtliche Kontext, in dem sie gesammelt wurden, und damit der Blick auf die Aneignung des Fremden und die neuen Versuche einer transkulturellen Repräsentation.

Der Mensch wird in Palmens ‚Mimesis-Fotografie‘ sozusagen zu den von ihm selbst erschaffenen Zeichen und Objekten und damit zugleich, durch das Verschwinden darin, ein wenig von ihnen erlöst.

*der einer afrikanischen Moderne. Populäre Fotografie in Kenia*, Kat., München 1998, S. 24.

8 / Desiree Palmen: „The Adaptability of Art – Mimesis as Tactic“, Künstlergespräch im Rahmen der Ausstellung *Locate Me* Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin 2010.